

**RICERCHE DI S/CONFINE***Oggetti e pratiche artistico / culturali*

Anna Zinelli

I “viaggi” di Franco Vaccari 1971-1974: Il ruolo del viaggio come meccanismo di attivazione del reale nella poetica di Franco Vaccari



Abstract

L'articolo si propone di indagare il ruolo assunto dalla tematica del viaggio nei lavori di Franco Vaccari della prima metà degli anni '70 e il modo in cui essa è stata declinata in relazione alla sua indagine sul linguaggio fotografico e sul ruolo dell'autorialità. In particolare si è scelto di selezionare tre casi di studio specifici, *Seconda Esposizione in tempo reale: Viaggio + Rito* del 1971; *700 km di esposizione Modena-Graz* del 1972 e *Esposizione in tempo reale n. 8: Omaggio all'Ariosto* del 1974, accomunati dal fatto di presentarsi come documentazioni del viaggio che precede la fase espositiva, e dunque come processi di “autocostruzione” tanto dell'opera quanto della sua presentazione. A partire dalla ricostruzione delle principali posizioni teoriche di Vaccari relative alle “esposizioni in tempo reale”, alla ripresa del modello duchampiano in chiave di “occultamento del lavoro”, alla nozione di “inconscio tecnologico”, si intende dunque proporre un'analisi dell'opera di Vaccari quale forma di decostruzione delle tradizionali forme di rappresentazione e del topos del viaggio.

The article aims to investigate the role played by the theme of the journey as a subject in the work of Franco Vaccari, particularly in the first half of the '70s, and at the same time the way it has been declined in relationship to his investigation around the photographic language and the role of the authorship. In particular, it has been decided to select three specific case studies, *Seconda Esposizione in tempo reale: Viaggio + Rito* of 1971, *700 km di esposizione Modena-Graz* of 1972, and *Esposizione in tempo reale n. 8: Omaggio all'Ariosto* of 1974: all these works share the nature of documentations of the journey that preceded the exhibition itself. Therefore they are all processes of "self-construction" of the work, and of his presentation too. Starting from the reconstruction of the main theoretical positions of Franco Vaccari in relation to the "exhibition in real time," the recovery of Duchamp's model in terms of "concealment of work", the notion of "technological unconscious", the article intends to propose an analysis of Vaccari's works as a form of deconstruction of the traditional forms of representation and of the “topos” of the trip.



*Non mi interessa il viaggio per i suoi scoperti simbolismi,
ma come vero e proprio meccanismo per attivare la
realtà, per suscitare il caso. Rifuggendo dall'ingabbiare
l'esperienza con troppo precisi progetti, mi sono servito
del viaggio per darle forma (F. Vaccari 2001, p. 20).*

Il tema del viaggio è una costante nei lavori di Franco Vaccari e costituisce uno degli elementi centrali della sua ricerca improntata sulla messa in discussione della pratica autoriale e dei sistemi convenzionali di realizzazione, produzione e fruizione dell'oggetto artistico. Nella prima metà degli anni '70 i suoi lavori incentrati su tale tematica sono molteplici (*Seconda Esposizione in tempo reale: Viaggio + Rito*, 1971; *Per un trattamento completo – Viaggio nell'albergo diurno Cobianchi di Piazza Duomo*, 1971; *700 km di esposizione Modena-Graz*, 1972; *Esposizione in tempo reale n. 8: Omaggio all'Ariosto*, 1974; *Viaggio sul Reno*, 1974; *Viaggio Trip Lucido*, 1975), e coinvolgono differenti modalità progettuali e esecutive, accomunate dalla tendenza a ridefinire il topos del viaggio annullandone ogni aspetto epico, esotico o iniziatico. Il topos del viaggio può quindi essere assunto come uno degli argomenti fondamentali nella poetica dell'autore, e offrire una delle possibili chiavi di lettura per considerare il modo in cui in questi anni egli propone una messa in crisi dei sistemi di rappresentazione convenzionali.

Vaccari muove da quelli che possono essere considerati i generi che dominano la storia del medium fotografico fin dalle sue origini, la ritrattistica e appunto la fotografia di viaggio - che erano venuti a codificarsi intrecciandosi con modelli di rappresentazione derivati dai linguaggi grafici e pittorici e divenendo pratica di massa con l'avvento del turismo e degli apparecchi automatici - compiendo dunque un'operazione di sistematica "demistificazione" dei modelli dati. Il viaggio può infatti essere proposto come mito nel senso barthesiano (ossia come forma autoreferenziale che dissimula le dinamiche storiche, dialettiche e politiche di cui è portatrice (Barthes 1957), se considerato nelle sue documentazioni stereotipate, nella proposizione di un esotismo modellato su aspettative anticipatamente definite, nell'idea di un contatto con la "naturalità" in cui, secondo Theodor Adorno, si verifica «un surrettizio spacciare il mediato per immediatezza» (ed. Adorno 1975, p. 99). Le operazioni di Vaccari divengono dunque degli strumenti di capovolgimento del luogo comune, della struttura convenzionale del viaggio, muovendo in primo luogo dal rifiuto di quelli che sono i simbolismi legati alla sua rappresentazione, tipici del linguaggio estetizzante fotoamatoriale.

In un articolo pubblicato su "Art Dimension" nel 1976, Adriano Altamira (1976) identificava appunto il viaggio come una delle tappe decisive del lavoro di Vaccari, in cui puntualmente venivano a ripresentarsi i temi fondamentali delle sue operazioni. I

viaggi di Vaccari, antituristici e antispettacolari, disinteressati alla bellezza degli itinerari e agli esotismi, si iscrivono in una precisa volontà di ridefinizione di un genere convenzionalmente strutturato e vengono proposti quali dispositivi capaci di lasciare scaturire il reale attraverso la volontaria elusione del controllo autoriale nel processo di produzione dell'oggetto artistico. Nell'introduzione al catalogo delle fotografie di Luigi Ghirri realizzate tra il 1970 e 1971, Vaccari (1972) lamenta in chiave ironica l'attenzione di questi per il banale, contrapponendolo alle ricerche estetizzanti che rendono «la realtà simile a un quadro» e alle documentazioni svolte in mete straniere «in cui è possibile fare veri e propri safari fotografici» usando la macchina fotografica per «imbalsamare la realtà» (ibid., s.p.). Come al Lévi-Strauss di *Tristi tropici* (1955), che afferma di odiare i viaggi e gli esploratori, intendendo criticare le forme stereotipate e massificate del viaggio, a Vaccari non interessa il viaggio “turistico” inteso come luogo di imposizione di una visione preesistente del soggetto in cui il rapporto con l'alterità diventa oggetto di una costruzione fittizia modellata su aspettative già date. La critica avanzata da Vaccari in quest'occasione, come messo in luce da Massimo Mussini (2001), deve essere intesa all'interno del dibattito del periodo, e si rivolgeva dunque «contro l'estetismo imperante nella gran parte della fotografia italiana, con la nascente moda dell'esotismo, con le pseudo-ricerche sulla realtà sociale, sul folclore, sul paesaggio» (ibid., p. 21) e inoltre riguardava «le edulcorate ed estetizzanti proposte di lettura dello spazio urbano, che in quegli anni trovavano, proprio a Modena, alcuni rappresentanti che godevano di grande fortuna» (ibid.).

Le premesse di un interesse per i dettagli marginali, per la messa in crisi dell'idea tradizionale di “autorialità” e per il sovvertimento rispetto alle prospettive e ai sistemi di rappresentazione canonici emergono fin dai primi lavori di Vaccari, come nella documentazione dei graffiti murali assunti a frammenti di poesia anonima ne *Le tracce* del 1966, definito da Spatola un «museo epigrafico» (Spatola 1966), nell'abbassamento del punto di vista in *La città vista a livello di cane* del 1968, o nel reportage eseguito nel 1970 in occasione del raduno rock all'isola di Whight in cui egli si impone, quale meccanismo atto ad eludere la propria soggettività, il procedimento di scattare una fotografia ogni cento metri. A partire dalla fine del decennio egli avvia la serie delle *Esposizioni in tempo reale*, intese come processi che l'artista innesca lasciando poi che interagiscano autonomamente con l'ambiente in cui sono calate, caratterizzate quindi dalla possibilità di intervenire «modificandone l'evoluzione prima che si sia modificata irreversibilmente per conto proprio» (Vaccari 1979a). A differenza degli happening e delle performance, più vicine a una dimensione teatrale, le *Esposizioni in tempo reale* non prevedono alcun canovaccio ma unicamente un dato di partenza che ne mette in moto la struttura senza

predeterminarla; esse agiscono così in relazione a una componente retroattiva, un “feedback”, che permette di indirizzarle verso esiti nuovi e inattesi (Vaccari 2001, p. 10). Vaccari intuisce dunque le potenzialità di un uso “non creativo” del mezzo fotografico in cui un ruolo determinante è svolto dall’ “inconscio tecnologico”, di cui proporrà una definizione teorica nel 1979 (Vaccari 1979b), ma che fin dai primi lavori costituisce uno degli elementi chiave su cui basa la propria prassi operativa. Riprendendo il concetto benjaminiano di un “inconscio ottico”, con cui ne *La piccola Storia della fotografia* (Benjamin 1931) questi definiva la capacità del mezzo fotografico di ampliare la sfera conoscitiva rispetto a quella determinata dalla visione naturale cogliendo aspetti inattesi e dunque imprevisi, Vaccari sposta l’attenzione dal soggetto all’oggetto, mettendo in luce come lo stesso dispositivo possa autonomamente codificare l’immagine secondo un sistema di rappresentazione basato su concetti che sono «caratteristici dell’uomo occidentale nei confronti dello spazio, del tempo, della rappresentazione, della memoria etc.» (Vaccari 1979b, p.19). Egli propone una concezione di inconscio in termini non tanto freudiani, quanto rifacendosi alle analisi su di esso in qualità di struttura proposte da Claude Lévi-Strauss; l’inconscio è quindi visto come interdipendente alle strutture sociali, poiché il soggetto è inteso come iscritto in una struttura che lo preesiste, a cui appartengono anche la tecnologia e i suoi prodotti (ibid.). L’inconscio tecnologico diviene così il procedimento atto ad eludere i propri condizionamenti «attraverso tecniche che fossero capaci di mettere in cortocircuito la presenza ingombrante dell’io» (Vaccari 1979; ed. 2011 p.XVII).

Nel clima culturale delle neoavanguardie, in cui la fotografia assume nuovi ruoli che coinvolgono la messa in discussione dello statuto epistemologico dell’oggetto estetico, fino al rifiuto della sua stessa oggettualità materiale (Lippard & Chandler 1968), si impone la necessità di una riformulazione dei termini di un dibattito che si era articolato attorno alla contrapposizione tra una fotografia “documentaria” e una fotografia “artistica” (soprattutto nel contesto italiano in cui permanevano retaggi dell’idealismo crociano). Vaccari si inserisce appunto nel filone di indagine in cui alla ricerca di definizione di un’ontologia del medium fotografico, propria del modernismo, si sostituisce un’attitudine volta alla sua analisi in chiave linguistica, sulla scia degli studi di Roland Barthes, Umberto Eco e Roman Jakobson (Mussini 2001), e in particolare delle analisi di Charles Sanders Peirce sul concetto di “indice”, inteso come segno derivante da un legame diretto, e non da un rapporto convenzionale o di somiglianza, con il proprio referente. Fin dai suoi primi lavori Vaccari propone infatti una lettura dell’immagine fotografica come “traccia”, ponendosi nella fase inaugurale di quella linea interpretativa che legge il fotografico in chiave indicale quale strumento di ripensamento delle convenzioni estetiche e dei sistemi di

rappresentazione del modernismo (Krauss 1977). Roberta Valtorta (2011) pone inoltre le posizioni di Vaccari in parallelo con quelle di Susan Sontag che, ne *L'estetica del silenzio* affermava la necessità di vivere l'arte come «qualcosa da sovvertire, quando non da abolire» (Sontag 1967; ed. 1999, p.23), e con il concetto di "opera aperta" di Eco (1962), che intende l'arte come processo mobile e ambiguo che origina significati nel momento della fruizione. I viaggi di Franco Vaccari sono dunque da intendersi a partire da tale concezione teorica, e si inseriscono in una pratica di sistematica "Dekonstruktion", in senso derridiano, di modelli predefiniti in funzione di uno sguardo sul reale che vuole sempre essere portatore di un'istanza critica.

Tra le operazioni realizzate nei primi anni '70 improntate al tema del viaggio, è possibile isolarne un nucleo il cui aspetto comune è identificabile nel fatto di presentarsi come processi di "autocostruzione" della mostra, attraverso la documentazione fotografica dei momenti del viaggio che la precedono e la determinano. Il primo caso in cui Vaccari adotta tale procedimento si ha con l'opera *Seconda esposizione in tempo reale: Viaggio + Rito*, proposta alla Galleria 2000 di Bologna, in cui egli espone la documentazione, eseguita da collaboratori, del viaggio dalla propria città alla sede espositiva:

Sono andato alla stazione FF.SS. seguito da due fotografi che con macchine fotografiche Polaroid testimoniavano istante per istante il mio viaggio. Mi hanno fotografato mentre prendevo il biglietto, compravo il giornale, mi facevo lucidare le scarpe, salivo sul treno, scendevo, prendevo il taxi. Arrivato alla Galleria 2000 ho attaccato le fotografie a una parete e il biglietto l'ho messo in un'apposita scatola appesa alla parete di fronte. I due fotografi hanno continuato a scattare e le nuove fotografie venivano aggiunte le une alle altre; la mostra, in questo modo, si autocostruiva, si autoalimentava. Chi era venuto per assistere veniva immediatamente incorporato, moltiplicato, registrato, bloccato in istanti irripetibili e questo distruggeva lo spazio della contemplazione per aprire quello dell'azione. A un certo momento ho ripreso il biglietto e me ne sono andato (Vaccari 1971, s.p.).



Fig. 1: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n.2, Viaggio + Rito*, 1971. Courtesy: l'artista.

L'operazione è letta da Adriano Altamira (1984, p.5) come documentazione spaziotemporale di un processo che si innesca nel momento in cui l'artista esce di casa per andare all'esposizione, e quindi come forma di documentazione di una mostra quale impegno personale, fisico. Nell'opera esposizione e viaggio vengono dunque a coincidere, ma l'esposizione è anche rito, momento collettivo che comunemente si struttura secondo norme codificate e che vengono in questo caso ridefinite. Il procedimento proposto, in cui le fotografie esposte sono prodotte da anonimi collaboratori, nega infatti la dimensione autoriale privilegiata e non prevede nessuna "abilità manuale". Egli tornerà su tale problematica in *Duchamp e l'occultamento del lavoro* (Vaccari 1978), interpretando il ready-made in qualità di negazione della necessità di produzione materiale del segno, e indagando dunque il paradosso che viene a determinarsi nel momento in cui non è il lavoro che la produce a determinare il valore dell'arte, la cui legittimazione diviene qualcosa di puramente affermativo e tautologico (aspetto che riprenderà poi nei suoi scritti più recenti (Vaccari 2009), proponendo un parallelismo tra l'istituzionalizzazione di tali

pratiche basate sull'autolegittimazione del segno e l'attuale crisi economica derivata dallo scollamento tra valore di scambio e attività produttiva). Vaccari non propone dunque alcun manufatto, ma un processo in cui il pubblico che prende parte all'inaugurazione viene integrato - in un sistema che problematizza distinzioni di ruolo tra autore, curatore e spettatore - e dunque viene trasformato da semplice "certificatore" passivo del valore dell'opera a partecipatore attivo nella produzione del segno, in cui il passaggio fondamentale diviene quello della distruzione dello spazio della "contemplazione", a favore di quello dell'"azione". Il lavoro può dunque essere letto come indagine critica sull'istituzione espositiva nella formazione dei discorsi sull'arte e quindi sul ruolo istituzionalizzante e normativo assunto dal contesto nella legittimazione dello statuto dell'opera.

Nel 1972, dopo la partecipazione alla Biennale di Venezia XXXVI con la celebre esposizione in tempo reale *Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, Vaccari viene invitato alle *Internationalen Malerwochen in der Steiermark* (*Settimane internazionali di pittura in Stiria*) a Graz. In entrambi i casi il tema al centro del lavoro riguarda la proliferazione interna all'opera; per l'operazione proposta a Venezia Vaccari si "limita" a fornire al pubblico una macchina per le fototessere e ad invitarlo attraverso il titolo dell'opera a prendere parte alla sua costruzione, eclissando completamente il proprio ruolo e mettendo così in crisi «la presunta trinità della fotografia: mezzo, autore, oggetto fotografato» (Madesani 2007, p. 10). Nel caso di *700 km di esposizione Modena Graz* è invece Vaccari stesso "l'esecutore", adottando però un procedimento basato sulla reiterazione di un motivo iconografico per eludere la propria scelta intenzionale:

Il mio lavoro l'ho fatto durante il viaggio d'andata; ho scelto di applicare sistematicamente l'attenzione ai mezzi di trasporto merci che si muovevano nella mia stessa direzione. Volevo usare la fotografia non come mezzo di contemplazione, ma per scardinare i miei condizionamenti visivi, come strumento che mi costringesse a vedere quello che non so. Adesso siamo coscienti che vediamo solo quello che sappiamo, ma quello che sappiamo è sospetto. L'attenzione orientata mi serviva così per cortocircuitare gli automatismi psichici. Una volta arrivato a destinazione il mio lavoro era già fatto (Vaccari & Madesani 2007, p. 139).



Fig. 2: Franco Vaccari, *700 km di esposizione Modena-Graz*, 1972. Courtesy: l'artista.

Nella redazione originale esposta a Graz, differente dalle versioni successive, alla serie dei camion si affiancavano delle fotografie del cielo lungo il bordo superiore e dei fondi stradali lungo quello inferiore, e al termine della documentazione dell'itinerario veniva proposta anche quella dell'arrivo, con delle polaroid scattate in una camera d'albergo. Il percorso prevedeva dunque il passaggio dallo spazio pubblico, l'autostrada, a quello privato, ma impersonale, della camera d'albergo (luogo oggetto anche di un'"esplorazione – viaggio" dell'anno precedente: *Per un trattamento completo – Viaggio nell'albergo diurno Cobiauchi di Piazza Duomo*). I luoghi raccontati da Vaccari - alberghi, autostrade, stazioni - sono dunque spesso anonimi, zone di passaggio, ma non per questo semplici passaggi neutri o "non luoghi", nel senso proposto da Marc Augé di luoghi non identitari, non storici, non relazionali. L'autore li definisce invece «luoghi dall'identità sospesa», i cui frequentatori «si trovano a sperimentare un indebolimento della propria identità, e contemporaneamente, una tentazione ad assumerne altre» (Vaccari 2001, p.20). Egli definisce tale condizione come di "libertà e labilità" e la pone in parallelo con le situazioni in cui si trova l'artista, che gli impongono di «destrutturarsi, per ristrutturarsi in modo nuovo» (ibid.).

Il viaggio lungo l'autostrada da Modena a Graz diviene dunque secondo Altamira (1976, p.51) una «dimensione di analisi profonda di strutture e atteggiamenti apparentemente normali» che pone in evidenza «lo stato di permeabilità del "viaggiatore" attraverso le sue esperienze fondamentali (che sono le esperienze quotidiane)» (ibid.). Carlo Arturo Quintavalle (1979) legge la reiterazione del motivo dei camion come un'indagine sul tempo, che rimanda a tempi storici differenti, legati alle merci e ai mezzi di trasporto, ma anche come una dimensione onirica nel suo incedere di struttura chiusa e incombente (il "corpo che sogna" come proseguimento

dell'indagine sull'eclissi del soggetto diventerà una delle tematiche proposte da Vaccari nella seconda metà del decennio). Egli definisce inoltre l'opera un «fatto, husserlianamente, documentato» rimandando a una possibile interpretazione in chiave fenomenologica (Quintavalle 1979, p. 2437).

L'atteggiamento con cui Vaccari si pone rispetto al reale non è infatti semplicemente analitico, perché presuppone sempre che il reale non possa semplicemente essere "colto", documentato o analizzato nella sua immediatezza dal soggetto, il quale, come si è già visto, è collocato – come la tecnologia – in campi di significati che lo preesistono. La strada scelta da Vaccari per mettere in luce questa mancanza di certezze e punti fermi in *700 km di esposizione Modena Graz*, è quella della imposizione al soggetto di una radicalità a lui estranea attraverso l'elemento reiterato, sovvertendo la centralità non solo dell'autore attraverso un procedimento predeterminato, ma dell'lo nella sua capacità di percezione oggettiva del reale. Egli contesta così la certezza nel mezzo fotografico come strumento obiettivo di registrazione, riconoscendogli attraverso l'inconscio tecnologico una capacità intrinseca di strutturare elementi inarticolati, e quindi agire secondo una funzione simbolica (Vaccari 1978), e al contempo l'autonomia del soggetto, preferendo a una concezione dell'identità come «realtà concreta» quella di «qualcosa estremamente fragile» (Vaccari 1996; ed. 2007 p.161).

Renato Barilli (1987, p.7) vede nell'isolamento di immagini casuali e nella bellezza preterintenzionale dell'assoluta casualità dei camion incontrati un lavorare «in togliere», che ribalta il percorso tradizionale dell'arte inteso come «marcia inesorabile "in aggiungere", con la presunzione di accrescere il numero degli oggetti pieni di senso, a un mondo che ne ha già troppi per conto proprio». Claudio Marra sottolinea invece come l'aspetto «monotono» delle immagini raccolte, volutamente lontano dalla bella immagine formalmente ineccepibile, permetta alla fotografia di farsi «vivificatrice su un'esperienza, quella del viaggio, altrimenti facilmente deperibile in un senso an-estetico, allorché concentrandoci sulla meta da raggiungere, letteralmente non ci accorgiamo del tragitto che stiamo compiendo» (Marra 1999, p.191).

Anche l'ultimo caso che si è scelto di prendere in esame muove dall'intento di riscattare un viaggio compiuto "distrattamente". Invitato alla mostra collettiva indetta al Palazzo dei Diamanti di Ferrara all'interno del programma delle manifestazioni per celebrare il cinquecentenario dell'Ariosto (Comune di Ferrara 1974), Vaccari propone in una chiave differente il modello della mostra che si autoalimenta. Con *Esposizione in tempo reale n. 8. Omaggio all'Ariosto* egli ripercorre il cammino che, stando alle cronache, il poeta aveva eseguito in "pianelle" da Carpi a Ferrara. Il 9 aprile del 1974 Vaccari scrive al curatore Franco Farina:

Caro Farina

Come omaggio all'Ariosto ho pensato di ripercorrere a piedi la passeggiata di sessanta chilometri in pantofole che il poeta fece distrattamente: "partendosi da Carpi, venne un giorno a Ferrara in pianelle, perché non aveva pensato di far cammino". Arrivato a Ferrara attaccherò le fotografie fatte lungo la strada nello spazio a me riservato (Vaccari 9.4.1974).

In un secondo tempo egli decide tuttavia di modificare questa strategia, eseguendo le fotografie con una Polaroid - quindi non necessitando di tempi di sviluppo - e mandandole direttamente, "in tempo reale" alla galleria, incollate sulle cartoline dei paesi attraversati durante il viaggio.



Fig. 3 e fig. 4 (pagina seguente): *Esposizione in tempo reale n. 8, Omaggio all'Ariosto*, 1974. Courtesy: l'artista.



Al costituirsi della mostra attraverso il viaggio verso la sede espositiva si unisce così il rimando al viaggio riportato nelle cronache dell'Ariosto, in una complessa stratificazione di sistemi espressivi differenti (l'immagine unica e casuale e quella riprodotta e ipercodificata, la ripresa del linguaggio storico letterario, l'elemento del timbro che attesta il procedimento postale). Nell'opera troviamo dunque una nuova declinazione della tematica del viaggio, attraverso l'uso della cartolina, riconducibile a quel filone di ricerca internazionale della cosiddetta *mail art* sviluppatosi a partire dalla fondazione della *New York correspondence school of art* da parte dell'artista Ray Johnson, nel 1962, e divenuto poi una pratica diffusa nelle ricerche concettuali e comportamentali nel corso del decennio successivo. Nel recente testo dedicato all'arte postale, proposto in occasione della mostra *La città in viaggio: Modena nelle cartoline illustrate, 1899-1960*, Vaccari (2004) riconduce tali pratiche a una volontà di reazione da parte degli artisti a una serie di mistificazioni, quali la poeticità, il profondo, sublime, il misterioso. Con l'utilizzo delle poste, essi propongono opere che non sfruttano i sistemi canonici di diffusione all'interno del sistema artistico, ma quelli della vita quotidiana, dirottandone al contempo gli scopi comunemente previsti. Inoltre, come nei precedenti lavori, egli non utilizza il testo semplicemente come forma esplicativa rispetto all'immagine, ma lo assume a parte integrante nell'economia dell'opera. La compresenza di linguaggio iconico e testuale, presente

fin dalle sue prime sperimentazioni vicine alla poesia visiva, diviene particolarmente significativa nei lavori di questi anni, che possono dunque essere accostati alla pratica teorizzata dal gallerista newyorchese John Gibson come *Story art* o *Narrative art* (Madesani 2011) intesa come movimento internazionale che abbina sistematicamente linguaggio fotografico e testuale (nel 1974 Vaccari viene infatti inserito nella mostra dedicata a tale movimento curata da Filiberto Menna (1974) presso Cannaviello studio d'arte di Roma, quale unica presenza italiana, a fianco ad artisti come Badessarri, Boltansky, Le Gac, Hutchinson).

Il viaggio si inserisce dunque all'interno di tale attitudine narrativa per una ridefinizione del medium a partire da un'analisi che guarda, in chiave decostruttiva, alla storia, agli utilizzi, ai codici intrinseci di esso. Come messo in luce da Roberta Valtorta (2000-2001) per comprendere l'idea concettuale del viaggio nella fotografia contemporanea risulta utile rifarsi alla sua derivazione dal latino *via-viae*, il cui ambito semantico concerne anche il metodo e la regola, associando dunque l'idea dello spostamento fisico a qualcosa di sistematico. Vaccari adotta appunto il viaggio come pratica metodica e processuale, ricodificandone il ruolo e facendone uno strumento attraverso cui viene data forma a un'esperienza anziché a un oggetto destinato a una contemplazione passiva. I viaggi di Vaccari sono dunque "viaggi minimi", secondo Leonardi «finalizzati alla decostruzione di atteggiamenti e strutture mentali profondamente radicati nell'automatismo della quotidianità» (Vaccari 2007, p.7). Essi si strutturano secondo una logica aperta, una dialettica tra elemento programmato e aleatorio, che problematizza radicalmente la presunta compiutezza dell'oggetto artistico ripensando il rapporto tra il soggetto e il fruitore.

Gli esempi citati, in cui il viaggio determina una coincidenza tra il tempo che soggiace all'evento e la sua dinamica espositiva, sono dunque proposti come emblematici di una poetica volta a sovvertire i confini tra i differenti linguaggi espressivi, tra opera e fruitore, tra i concetti di ricezione e autorialità, ponendosi come essenziale punto di svolta per il dibattito degli anni '70. Il carattere di ridefinizione dei modelli abituali di rappresentazione diviene nei "viaggi" di Vaccari un'ipotesi di lettura critica del reale e messa in discussione di certezze note, capace di innescare forme di ampliamento conoscitivo e percettivo.

L'autrice

È cultore della materia e frequenta la Scuola di Dottorato in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Parma con un progetto relativo alle partecipazioni italiane alle esposizioni *documenta* di Kassel. Si è laureata in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli studi di Parma con la tesi *Il problema estetico del kitsch e la sua analisi negli scritti di Gillo Dorfles* (vincitrice del "Premio Braglia" 2010-2011), di cui un breve estratto è stato pubblicato sulla rivista scientifica *Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti* (n.2, 2012). Ha pubblicato inoltre su *Arte e critica* e *Studi di estetica*. Ha

esperienze nell'ambito archivistico e bibliotecario e lavora presso la Fondazione Socin di Bolzano per cui sta catalogando un fondo misto di materiali pittorici, grafici, scultorei e documentari.

e-mail: annazinelli@hotmail.com

Riferimenti bibliografici

Adorno, T W 1969, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. Adorno, T W 1975, *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino).

Altamira, A 1976, 'I viaggi di Franco Vaccari', *Art Dimension*, n. 5/6 giugno, pp. 51-53, rist. Leonardi, N 2007, *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Postmedia Books, Milano, pp. 32-36.

Altamira, A 1984, 'Für Franco Vaccari/ Testo per Franco Vaccari', in Vaccari, F 1984, *Franco Vaccari: Fotografische Aspekte*, Österreichisches Fotoarchiv im Museum Moderner Kunst, Wien, pp. 5-7.

Barilli, R 1987, 'Introduzione', in Vaccari, F 1987, *Franco Vaccari, Opere 1966-1986*, Cooptip, Modena.

Barthes, R 1957. *Mithologies*, Seuil, Paris (trad. it. Barthes, R 1974. *I miti d'oggi*, Einaudi, Torino).

Benjamin, W 1931. 'Kleine geschichte der photographie', *Die Literarische Welt*, n. 38-39.40 (trad. it. Benjamin, W 1966. 'Piccola storia della fotografia' in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino).

Comune di Ferrara 1974, *Omaggio all'Ariosto: in occasione del quinto centenario della nascita*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 29 giugno-30 settembre 1974, Siaca arti grafiche, Ferrara.

Eco, U 1962, *Opera aperta*, Bompiani, Milano.

Krauss, R 1977, 'Notes on the Index: Seventies Art in America', *October*, v.3, spring, pp. 68-81.

Leonardi, N 2007, 'Introduzione', in Leonardi, N 2007, *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Postmedia Books, Milano, pp. 7-15.

Lévi-Strauss, C 1955, *Tristes Tropiques*, Plon, Parigi (trad. it. Lévi-Strauss, C 1960, *Tristi Tropici*, Il Saggiatore, Milano).

Lippard, L & Chandler, J 1968, 'The dematerialisation of Art', *Art International*, febbraio.

Madesani, A 2011, 'Narrative works' in Pasotti, A & Padovani, F 2011, *Narrative works. Bill Beckley, Peter Hutchinson, Franco Vaccari*, P420 Edizioni, Bologna.

Marra, C 1999, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Mondadori, Milano.

Menna, F (cur.) 1974, *Narrative Art: David Askevold, Michael Badura, John Baldessari, Didier Bay, Bill Beckley, Christian Boltanski, Robert Cumming, Jochen Gerz, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, Franco Vaccari, William Wegman, Roger Welch*, Cannaviello studio d'arte, Roma.

Menna, F 1975, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino.

Mussini, M 2001, 'Luigi Ghirri. Attraverso la fotografia', in Mussini M (cur.) 2001, *Luigi Ghirri*, Motta Editore, Milano.

Quintavalle, A C 1979, '800 km di esposizione Modena-Graz', in *Enciclopedia pratica del fotografare*, vol.6, Fabbri, Milano, pp. 2434- 2437.

Sontag, S 1967, 'The Aesthetics of silence', *Aspen*, fall-winter n. 5-6, rist. in Sontag, S, 1969, *Styles of Radical Will*, Ferrar Strazs and Giroux, New York (trad it. Sontag, S 1999, 'L'estetica del silenzio' in Sontag, S 1999. *Stili di volontà radicale*, Mondadori, Milano pp.22-23).

Spatola, A 1966, 'Introduzione' in Vaccari, F 1966, *Le tracce*, Sampietro Editore, Bologna.

Vaccari, F 1971, *Esibizione 6 marzo 1971*, Galleria 2000, Bologna.

Vaccari, F 1972, 'Introduzione' in *Luigi Ghirri: fotografie 1970-1971*, Sette Arti Club, Modena.

Vaccari, F 9.4.1974, Lettera a Franco Farina, riprodotta in Vaccari F, Fagone V, Dehò V & Leonardi N, 2007, *Esposizioni in tempo reale/ Exhibition in real time*, Damiani, Milano, p.90.

Vaccari, F 1978, *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, auto-edizione, Modena, rist. in Leonardi, N (cur.) 2007, *Feedback, scritti di e su Franco Vaccari*, Postmedia Books, Milano, pp. 119-123.

Vaccari, F 1979, 'Il movimento tortuoso e opaco del senso', *Studio Marconi*, n. 8/9, 1 febbraio, pp.12-14, rist. in Leonardi, N (cur.) 2007, *Feedback, scritti di e su Franco Vaccari*, Postmedia Books, Milano, pp. 123-125.

Vaccari, F 1979, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e Virgola, Modena, rist.e ampl. in Vaccari, F 2011, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino.

Vaccari, F 1987, *Franco Vaccari, Opere 1966-1986*, Cooptip, Modena.

Vaccari, F 1996, 'Su un episodio di identità elastica' in Gentilini M (cur.) 1996, *Humana. La presenza dell'uomo in fotografia*, Edizioni Art&, Tavagnacco (UD), pp. 53-59, rist. in Leonardi, N (cur.) 2007, *Feedback, scritti di e su Franco Vaccari*, Postmedia Books, Milano, pp. 157-161.

Vaccari, F 2001, *Franco Vaccari. Fuori Schema*, Artshowedizioni, Milano.

Vaccari, F & Conti V 2009, *Duchamp messo a nudo. Dal ready-made alla finanza creativa*, Gli ori, Pistoia.

Vaccari, F 2004, 'Arte Postale' in Iacomacci D & Panaro L 2004, *La città in viaggio: Modena nelle cartoline illustrate, 1899-1960*, RFM, Modena, pp.129-130.

Vaccari, F & Madesani, A 2007, *Franco Vaccari: fotografie 1955/1975*, Baldini Castoldi Dalai, Milano.

Valtorta, R 2000-2001, *Concettualità del viaggio nella fotografia italiana contemporanea*, Università di Udine, ebook, licenza creative commons. Available from: <<http://it.scribd.com/doc/110835255/ebook-ita-Fotografia-Roberta-Valtorta-Concettualita-del-viaggio-nella-fotografia-italiana-contemporanea>> [01.01.2013].

Valtorta, R 2011, 'Introduzione', in Vaccari, F 2011, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino, pp. IX- XXII.